

内面へのバロック

—ミルトンとレンブラント (2)—

森 道子

要 旨

マリオ・プラーツの言葉を借りると「同時代を生きた芸術家たちには同じ力が働く」。それは全く、17世紀イギリスの詩人ジョン・ミルトンとオランダの画家レンブラントに当てはまる。反宗教改革のキャンペーンであるバロック様式は、カトリックの神の図像や祭壇画など絢爛豪華でドラマティックな外面性を顕示する作品を産み出した。ミルトンとレンブラントに共通の制作態度はバロック様式を内面へ向けさせたことである。カルヴァンの「神を視覚像にするいかなる試みも否」という厳しい規制に則り、聖書の記述のみに忠実なプロテスタントとしての制作方法に拠る。二人はそれぞれ言語、色彩・線によって、描写しがたいほど神聖なものの描出に挑戦した。〈父なる神〉と天使を主題とする二人の作品の比較分析に続き、本論では〈子なる神〉イエスに関する表象を二人の作品に検証する。ミルトンもレンブラントも〈子なる神〉を霊的存在と人間存在とに描き分けている。

キーワード：光、影、暗闇、内なる目、子なる神イエス

17世紀の同時代人としてミルトンとレンブラントが、バロックという反宗教改革とカトリック（特にイエズス会）が芸術分野においても圧倒的勢力を持つ中であって、改革側のプロテスタントとして、詩と絵画の分野で達成した作品とその追求態度には並々ならぬ類似点、共通点が見いだされる。

同時代の詩人と画家の比較研究はしばしば行われてきた。その一例に、マリオ・プラーツ (Mario Praz) の分析が挙げられよう。彼は「ミルトンとプサン」⁽¹⁾ において、ミルトンの初期の詩『コムス』(Comus) や「リシダス」(Lycidas) に、フランスの画家ニコラ・プサン (Nicholas Poussin, 1594-1665) の絵画との類似性を指摘する。

プサンもミルトンとほぼ同時代人で、プラーツは“showing the same forces at work in artists belonging to the same phase of history”の意義を唱える。二人は創作活動の早い時期にイタリアの影響を受けていて、プサンのほうは生涯の大半をローマで送る。

I do not think I am forcing the parallel in putting the poet of *L'Allegro* and *Il Penseroso*, *Comus*, *Lycidas*, *Epitaphium Damonis* side by side with the painter of the Bacchanals. Both start in a mood of baroque exuberance. Milton's *Hymn on the Morning of Christ's Nativity* is suffused with 'warm colours that suggest Italy'. The remark is Mr. Tillyard's (*Milton*, 35), who finds something distinctly baroque about the ornate figure of Peace in the third stanza of the hymn. Milton's 'meek-eyed Peace',

With Turtle wing the amorous clouds dividing,

And waving wide her myrtle wand

has, in fact, all the *morbidezza* of a female figure of Correggio.⁽²⁾

プラーツは、ミルトンとプサンの作品に共通する「壮大と厳粛」(“Magnificence and gravity”)と「壮麗」(“pageantry”)を探ることにより、ミルトンの初期の作品に外面へのバロック性が見られることを示唆する⁽³⁾。

一方、ヨーゼフ・ガントナーはその著『レンブラントとクラシック形式の変遷』において、レンブラントとニコラ・プサンの作品を比較して、次のように言う。

レンブラントがいかに晩年のルーベンスの世界から遠ざかり、何よりもまた同時代で主題的にも比較しうるフランス人たちの作品から隔たっているかを認識させる。……すなわちプサンの場合には、ルーベンスによって準備せられて、秘蹟の象徴的表現における完全に代表的な固定化があり、レンブラントにあってはいまや、彼自身の幾つかの作品に準備せられて、聖書が叙述するその最後の劇的な瞬間への極度の先鋭化がある。⁽⁴⁾

プサンはルーベンスの線上にあり、レンブラントとの違いはルーベンスとレンブラントとの相違に等しい。ルーベンスはバロック様式の代表者である。バロック様式は反宗教改革派(カトリック)の啓蒙宣伝活動であり、〈神〉の絵画は祭壇画などを中心に、観るキリスト者が絵画と一体化できるような「芝居じみた」(theatrical)「ドラマティック」(dramatic)な作品が制作された。聖書を超越したカトリックの伝承に基づいて、画家たちは想像力を駆使して〈神〉を描き出した。外面へ向かって華やかに誇示するバロックである。その潮流にあって、ミルトンもレンブラントもプロテ

内面へのバロック

スタント精神に基づく異質な作品、聖書の記述に忠実な作品を制作する。バロックを内面化するものである。サイモン・シャーマはレンブラントとルーベンスを次のように比較分析する。

ルーベンスでは行動と反動に力点があり、レンブラントの作では瞑想と目撃行為が前に出て、これこそ正しいカルヴァン派の対応であった。ルーベンス原画では救世主と直に肉体的接触を持たない者がいない。主の体に触れ、主の血に塗れる。レンブラントの絵では、これら行動する人間が見る人間（気絶する人間、怖じ竦む人間）に取って代わられる。⁽⁵⁾

イタリア経験に重要な影響を受けたプサン、ミルトン、ルーベンスと異なり、レンブラントは師ハイヘンスにイタリア行きを強く勧められても、頑として拒絶し、オランダ国内に留まるが、それは先人や同時代の巨匠たち（レオナルド、ラファエロ、ミケランジェロ、コレッジョ、ティツィアーノ、ルーベンスら）に学ばなかったということではない。特に、ルーベンス形成に重要な役割を果たしたティツィアーノはレンブラントの成熟にも、劣らず不可欠だった。⁽⁶⁾

レンブラントの若き日の作品はこのような先人たちの影響を受け、1628年の「エマオの夕餐」や「ラザロの復活」（1630）のような劇的なエピソードを画題として、ドラマティックな外面的バロック性を見せている。しかし、プサンやルーベンスには見られない光と明暗対照法キアロスクーロをすでに活用し、独自の効果をあげている。

ミルトンも創作の早い時期から、光と闇に深い関心を持ち、キアロスクーロを活用する。初期の詩「キリスト降誕の朝に」はすでにミルトンの関心が色彩よりも明暗にあることを明示しているし、『コムス』にも光と闇の交錯が顕著である。（‘Nativity Ode’ 109-11）（*Comus* 125-30; 380-84）

But peaceful was the night
Wherein the Prince of Light
His reign of peace upon the earth began: （‘Nativity Ode’ 61-63）

Unmuffle ye faint stars, and thou fair moon
That wont'st to love the traveller's benison,
Stoop thy pale visage through an amber cloud,
And disinherit Chaos, that reigns here
In double night of darkness, and of shades; （*Comus* 330-34）

ミルトンもレンブラントも、当然、光と闇が聖書を貫くテーマであることを熟知していたはずである。旧約聖書の冒頭「創世記」第1章2-3節（「闇が深淵の表にあり、神の霊が水の表を動いていた。神は言われた。『光あれ。』こうして、光があった。』）から新約聖書の最終「ヨハネによる福音」第1章5節（「光は暗闇の中で輝いている。暗闇は光を理解しなかった。』）に至るまで、光と闇は主要テーマである。聖書に忠実に表現するということは、自ずから、光と闇の世界に入ることである。

ガントナーはルーベンスとレンブラントの「十字架を建てる」と「十字架から降ろす」という同テーマの絵画を挙げて、外面へのバロックと内面へのバロックを対比する。

ルーベンスの宗教美術に関する我われの表象は躊躇なく、アントウェルペンの聖堂にある初期の傑作に基づくことができる。それらの作品は、さなくともカトリックの祭壇美術の長い伝統に担われているのである。レンブラントの宗教美術はしかし、それがいかにかいじりしくその偉大なフランドル人の作品に関する知識を洩らすにもせよ、福音書の世界に属する。その世界は、いまやようやくそれに固有の表出を求めようとするのである。⁽⁷⁾

アントウェルペンなるルーベンスの、力強い、豊満な感性的生命に傾倒する姿……それに対してアムステルダムなるレンブラントのより繊細な、霊妙な、あらゆる外的な効果から遠ざかっていく姿が際立ち、その対照が絶えず増大した。「ルーベンスはまったく外にあり、レンブラントはまったく内にある」とその当時、最初のレンブラント心酔者の一人、ビョルジェ＝トレが、その新たな評価を要約した。⁽⁸⁾

レオナルドの「最後の晩餐」を研究したものの、晩餐のテーマを創作しなかったレンブラントは、外面へのバロックに執着して描くルーベンスと異なり、内面の核心へ集中する。ルーベンスはまったく「外面へのバロック」に執着し、弟子たちをキリストとともに食卓へ密集させ、キリストが彼らの前でパンを祝福する。ユダは著しく列外に落伍している。ルーベンスの旺盛な脚色を退け、レンブラントは小さい晩餐、つまり「エマオの夕餐」の場面へ向かう。レオナルドの「晩餐」における本来の核心、ユダの発言（裏切りの告知）が放棄されているのである。レンブラントはますます「内面へのバロック」へ傾き、少数の人物の会合によって強い集中を可能にする。⁽⁹⁾

宮田光雄は、1642年の最愛の妻サスキアの死と母の死、子どもたちの死に続く、世間的名声の失墜と財産の喪失などからくる苦難により、レンブラントの内部に深い革新が始まり、当時の人々が価値を認めるものから離れて、内面的になり、その心が聖書へ、イエスへと向けられていくことを指摘する。

内面へのバロック

この痛烈な打撃に加え、レンブラントの絵画に現われてきた内面化の画風は時代の流行から疎んじられた。彼の中に深い革新が始まる。当時の人々が価値を認めるいっさいのものから離れ、いっそう内面的になる。レンブラントの心は聖書へ、イエスへと向けられていく。それまでも聖書的テーマは多かったが、「ラザロの復活」のように、劇的な事件としての画題であって、⁽¹⁰⁾ 外面的であった。

当時の流行は外観、外面の鮮明を好む方向にどんどん傾き、明快な線、明るい光、滑らかな仕上げを、と。一方レンブラントの方は殴り描きで塗りつけられ、何かを暗示した下に途切れる破線、明滅する光、そして挑発としか見えない未完成なままの仕上げにはまっ⁽¹¹⁾ ていった。

本論では、このレンブラントの制作態度——内面へのバロックと名付けられるもの——がミルトンの詩風と相通じることを、二人の描くイエス像を分析することによって明らかにしたいと思う。ミルトンもレンブラント同様、人生の苦境が起因となって、内なる目に沈潜していく。1652年の全盲という苦難で、外光を失った彼は天上の光、内なる光を希求する。作者が内面の目を追求して内面の目で描くと、作品は内面へのバロック性を帯びる。

まず、ミルトンのイエス像を探究しよう。ミルトンにおいて子なる神の映像は二つに分けられる。『失樂園』(Paradise Lost)では受肉以前(preincarnate)の霊的存在子なる神であり、『復樂園』(Paradise Regained)では肉体を備えた(incarnate)人間イエスである。『失樂園』において、ミルトンは〈三位一体〉という考えを排しつつ、子なる神は父なる神に限りなく近い霊的存在として描く。子なる神は父なる神の代行として、天地創造や人間創造、後に人間審判を施行する。その神の子像をミルトンは聖書の記述に依拠しつつ、霊的存在として姿形の影像を描出せず、〈声〉によって表現する。しかし、アダムとイヴの目には、大天使ラファエルやミカエルがそうであるように、イエスは目に見える存在として現れている。

『復樂園』における神の子はイエスという歴史的人間である。ミルトンの描写は彼自身の明言するとおり聖書の記述に忠実で、カトリックの伝統や図像学(iconography)とは無縁である。イエスは福音書の記述に基づいて造形され、それも公生活へ踏み出した最初の短い期間のエピソードに限定される。つまり、洗礼者ヨハネから洗礼を受け、荒野に導かれてサタンの誘惑を受ける、三福音書における最初の1、2章に記されるイエスである。『失樂園』では受肉前の天上の霊的存在としての神の子を姿形のない光として描く。『復樂園』における受肉以後の人間イエスは人間であるにも拘わらず、人間としての容貌や容姿の描写はされない。イエスの外面は無視され、その内

面のみが掘り下げられ、記される。

『失樂園』の子なる神は父なる神の右手で王座に着き、光の中に描写される。ミルトンは〈三位一体〉を「聖書には記述がない」と退ける。

Now, using the evidence of the gospel itself, which should be our principal foundation, and particularly that of the evangelist John, whose chief purpose was to declare explicitly the nature of the Son's deity, I shall proceed to demonstrate the other point which I promised to deal with in my division of the subject above. That is, that the Son himself reports that he received from the Father not only the name of God and Jehovah, but also whatever else he has. (*CPW* vi 259)

Christ, then, although he was God, put on human nature, and was made flesh, but did not cease to be numerically one Christ. Theologians are of the opinion that this incarnation is by far the greatest mystery of our religion, next to that of the three persons existing in one divine essence. There is, however, not a single word in the Bible about the mystery of the Trinity, whereas the incarnation is frequently spoken of as a mystery: (*CPW* vi 420)

したがって、描写されるのは、〈三位一体〉ならぬ父と子だけの神性である。父なる神は光の源であり目に見えない。子なる神は父なる神の目に見える反映であるはずだが、光の中に描かれるのみで、目に見える姿としては描かれない。

Thee Father first they sung omnipotent,
Immutable, immortal, infinite,
Eternal king; thee author of all being,
Fountain of light, thy self invisible
Amidst the glorious brightness where thou sit'st
Throned inaccessible, but when thou shadest
The full blaze of thy beams, and through a cloud
Drawn round about thee like a radiant shrine,
Dark with excessive bright thy skirts appear,
Yet dazzle heaven, that brightest seraphim
Approach not, but with both wings veil their eyes.
Thee next they sang of all creation first,
Begotten Son, divine similitude,

内面へのバロック

In whose conspicuous countenance, without cloud
Made visible, the almighty Father shines,
Whom else no creature can behold; on thee
Impressed the effulgence of his glory abides,
Transfused on thee his ample Spirit rests. (PL 3:372-89)

the Father infinite,
By whom in bliss embosomed sat the Son,
Amidst as from a flaming mount, whose top
Brightness had made invisible,... (PL 5:596-99)

So spake the Father, and unfolding bright
Toward the right hand his glory, on the Son
Blazed forth unclouded deity; he full
Resplendent all his Father manifest
Expressed, (PL 10:63-67)

Thus saying, from his radiant seat he rose
Of high collateral glory: (PL 10:85-86)

父の代行としてサタンを追討する天使軍の総帥イエスも光のうちに描かれる。

mean while the Son
On his great expedition now appeared,
Girt with omnipotence, with radiance crowned
Of majesty divine, sapience and love
Immense, and all his Father in him shone. (PL 7:192-96)

しかし、天地創造と人類創造を施行し、罪に堕ちたアダムとイヴを審判するとき、イエスは光では描かれない。天上の光は樂園には届かないのである。アダムは夢の中に見た神の姿 “a dream” (8:292)、“shape divine” (8:295) を目覚めてからも見る。夢で “shape divine” であった姿は、目を覚ますと “Presence divine” (8:314) として樹々の間から現れる。アダムはその “Presence divine” にぬかずいたと言う。したがって、アダムには子なる神が見えているのである。だが、読者には見えない。

他方、『復樂園』には受肉した人間イエスの容貌や容姿の描写は皆無である。ローランド・フライ (Roland Frye) も同様の指摘をする。ミルトンはイエスの外面的人物像を描写しないで、内面像を瞑想やサタンとの議論によって哲学的、文学的、心理的描写で描き上げる。つまり、外面の光ではなく内面の光を重視し、強調しているのである。

The Son of God is never given a physical description in *Paradise Regained*. Whether he is tall or short, massive or lean, blond or brunet, bearded or clean shaven, we simply do not learn from Milton. This omission cannot be attributed to Protestant doctrine, ... as precluding representations of the incarnate Son, which may be found in pictures by Calvinist and Lutheran artists alike. But the artist who told a Biblical story in line and color of necessity had to represent Christ in physical terms, and Milton was under no such constraint. Perhaps his reticence was due to his knowledge that he had no firm historical evidence as to the actual appearance of Jesus. As for the Christ of pictorial art, there was⁽¹²⁾ a recognizably standard conception, but with marked variations.

『復樂園』の主題は人類の贖罪、アダムとイヴの墮罪の贖いである。教義上、贖罪はイエスの受難と復活である。『失樂園』第3巻で、父なる神は厳しく恐ろしい罰と贖いを要求する。

He with his whole posterity must die,
Die he or justice must; unless for him
Some other able, and as willing, pay
The rigid satisfaction, death for death. (PL 3:209-12)

そして、その罰を引き受けるのは子なる神である。しかし、第12巻で、その結果の果たし合い、子なる神とサタンの決戦は天上の戦争のような“heroic”なものではない、と大天使ミカエルはアダムに説明する (“Dream not of their fight,/ As of a duel” PL 12:386-87)。それを受けて、『復樂園』第1巻で、天使たちは、“Now ent’ring his great duel, not of arms,/ But to vanquish by wisdom hellish wiles” (1:174-75) と、子なる神とサタンの決闘の決着は知恵という内面の力によることを宣言する。

贖罪が荒野の誘惑で達成されたとするミルトンの構想は非常に特異で独創的である。ミルトンは「キリストの受難」(“The Passion”) という詩を未完成のまま残している。⁽¹³⁾ 受難はミルトンの詩想にそわない。受難は、当時の反宗教改革の芝居じみた絵

内面へのバロック

画や、ドラマティックな外面的映像を触発するが、誘惑は目に見えない内面の問題である。『復樂園』は内面的描写に富む。『復樂園』の外面的映像、背景は荒涼とした (“the waste wilderness” *PR* 1:7)、砂漠のような、色彩のない世界である (1:193, 296; 2:109, 241, 271, 416; 3:264; 4:465)。その荒野を舞台に、イエスとサタンの議論の攻防が繰り広げられる。

前述のごとく、人間イエスの映像は具体的、外面的ではなく、精神的、内面的、哲学的である。描写のないイエスの容貌に対し、サタンの容貌は、石を差し出す老農夫 (*PR* 1:314-18) としても、饗宴に待る都会のダンディな青年 (*PR* 2:352-3) としても具体的に詳細に描かれる。サタンは次々と誘惑を提供する。プラーツはフロベールの『聖アントワヌの誘惑』との対照をあげる⁽¹⁴⁾。豪華な食卓を供し、この世の名声、栄光を議論し、ローマの栄華を繰り広げ、嵐を巻き起こし、アテネの哲学や文学を賛美する。最後にエルサレムの尖塔のてっぺんへイエスを運ぶ。この一連のサタンの行動は外面的バロックである。

With that (such power was given him then) he took
The Son of God up to a mountain high,
It was a mountain at whose verdant feet
A spacious plain outstretched in circuit wide
Lay pleasant; (PR 3:251-54)

He brought our Saviour to the western side
Of that high mountain, whence he might behold
Another plain, long but in breadth not wide; (PR 4:25-27)

So saying he took (for still he knew his power
Not yet expired) and to the wilderness
Brought back the Son of God, and left him there, (PR 4:394-96)

So saying he caught him up, and without wing
Of hippogriff bore through, the air sublime
Over the wilderness and o'er the plain;
Till underneath them fair Jerusalem,
The holy city lifted high her towers,
And higher yet the glorious Temple reared

Her pile, far off appearing like a mount
Of alabaster, topped with golden spires:
There on the highest pinnacle he set
The Son of God; (PR 4:541-50)

イエスはサタンの展開する外面的栄光を拒絶し、内面の重要性を強調する。

Nor doth this grandeur and majestic show
Of luxury, though called magnificence,
More than of arms before, allure mine eyes.
Much less my mind; (PR 4:110-13)

He who receives
Light from above, from the fountain of light,
No other doctrine needs, though granted true; (PR 4:288-90)

イエスの容貌を表現する形容詞は全くないが、サタンを論駁する態度の副詞 (“sternly”, “sharply”, “temperately”, “patiently”, “calmly”, “fervently”, “unmoved”) は豊富で、イエスの人格を彷彿とさせる。『復樂園』で最初に登場するイエスは人目に立たない、無名のナザレ人である。すでに30歳に達しているはずだが、「今青春の盛りの年齢」で、「徳と恩寵と知恵」に満ちていると描写される。

But his growth now to youth's full flower, displaying
All virtue, grace and wisdom to achieve
Things highest, greatest, (PR 1:67-69)

サタンもイエスを見て、人間と見えるのに「その顔には父なる神の栄光が輝いている (“for man he seems/ In all his lineaments, though in his face/ The glimpses of his father's glory shine.” PR 1:91-93)」と疑心を抱く。だが、「その顔」の具体的描写はなく、内面的美徳と知恵に言及するのみである。

そして、贖罪の達成される瞬間が来る。エルサレムの尖塔上での、言葉によるイエスの勝利である。

To whom thus Jesus: Also it is written,

内面へのバロック

Tempt not the Lord thy God, he said and stood.
But Satan smitten with amazement fell (PR 4:560-62)

その後即座に、天使の群はイエスを安全な場所に移し、天上の食事を供し、『失樂園』の子なる神への賛歌そのままの賛歌を人間イエスに捧げる。

True image of the Father whether throned
In the bosom of bliss, and light of light
Conceiving, or remote from heaven, enshrined
In fleshly tabernacle, and human form,
Wandering the wilderness, whatever place,
Habit, or state, or motion, still expressing
The Son of God, with godlike force endued
Against the attempter of thy Father's throne,
And thief of Paradise; (PR 4:596-604)

この場面によって、サタンや弟子たちや母マリア、さらに読者の抱く疑問は払拭され、イエスのメシア性、神性が証明される。生身の人間イエスを天上の神の子に変容させるのである。その天使たちの動きはバロック的乱舞である。レンブラントの「羊飼いへのお告げ」の天使軍の乱舞に共通の動きである。

So Satan fell and straight a fiery globe
Of angels on full sail of wing flew nigh,
Who on their plummy vans received him soft
From his uneasy station, and upbore
As on a floating couch through the blithe air,
Then in a flowery valley set him down
On a green bank, and set before him spread
A table of celestial food, divine, (PR 4:581-88)

ジェフリー・スペンサー (Jeffrey Spencer) は次のように解説する。

Another quality Milton shares with the two aforementioned artists (Andrea Sacchi, 1599-1661, Pietro da Cortona, 1596-1669, whose work he saw at the Barberini Palace) is an

instinctive appreciation for the contribution of chiaroscuro effects to such cosmic landscapes: deepening the sense of mystery, heightening the dramatic impact, and intensifying thematic polarities like good and evil, salvation and damnation, wisdom and ignorance.... In addition to the use of various types of pictorial personification and the extensive employment of chiaroscuro, Milton resembles baroque painters in the frequency with which he incorporates movement into his scenes. This movement is invariably vertical; it is also highly dramatic—soaring or plunging angels test the boundaries of a limitless universe.⁽¹⁵⁾

レンブラントにはミルトンのような受肉以前の虚構の子なる神の像はないが、復活後のイエスは、霊と肉との境界にある存在と言える。復活後のイエスの出現は四福音書の各最終章に記述される。イエス自身は「亡霊ではない」と飲み食いすることによって証明するものの、鍵のかかった部屋に集まる弟子たちの間に突如立ったり、エマオに向かう道の途中で加わって、消えたり、出没の変幻が自在である。生前のイエスとは異なる霊的存在の要素を持つ。

レンブラントのイエスは死と復活によって二分され、区別して描かれる。ミルトンのイエス同様、霊的存在と人間存在との二面を持つ。復活以前は肉体を持った人間存在であり、復活後は霊的存在である。人間イエスは福音書どおりの日常的言動によって、復活後は非日常的顕現によって描かれる。生前のイエスは暗いグレー（色のない色）の衣服を纏い、復活後のイエスは白装束で光に包まれている。あるいは、ケンブリッジのフィッツウィリアム美術館の「エマオの夕餐」(1648)のように、光そのものとして描かれる。

レンブラントは復活後のイエスにとりわけ深い関心を示し、「聖トマスの不信」(1634)、「キリストの復活」(1635-39)、「キリストの昇天」(1636)、「エマオの夕餐」は傑作である。特に、「エマオの夕餐」はお気に入りのテーマで繰り返し描いている。

ミルトンが『失樂園』で受肉以前の霊である神の子を光の中に描くように、レンブラントは死後復活したイエスを光の中に描写する。「キリストの復活」(1639)は他に類のない構想、表出である。福音書どおり、墓にはキリストの遺体はなく、天使が復活を告げる。だが、柩の上に翼を広げて光り輝く天使は、死に勝利して復活したキリストの姿を比喩的に描いているとも言える。墓から輝かしく昇る、凱旋のイエスを描くルーベンスら先人たちとは大いに異なる発想で、内面へのバロックの面目躍如たるものがある。

「キリストの昇天」(1636)は燦然と輝く光の中に光そのもののイエスが天を仰いで立つ。ティツィアーノの「マリアの被昇天」をモデルに描いたもので、イエスが仰ぎ

見て昇って行こうとする天上には、光の中に聖霊がいる。ティツィアーノでは三位一体の父なる神が描かれていた箇所を、レンブラントは聖霊に代えて、光で表わしている。ミルトン同様〈三位一体〉を避けたのである。ガントナーは「聖なるものと永遠なるものの眺めへの沈潜が、完全に内面化された表出で、その表出をレンブラントは、光の助けによって力づけようとしている。魔術的な可能性を持つ光⁽¹⁶⁾」と説明する。

「エマオの夕餐」(1628)の彩画では、イエスは圧倒されるばかりの光で描かれている。黄金の光だけのイエスのシルエットは、イエスが正体を明かして消え去る瞬間である。ケンブリッジのフィッツウィリアム美術館のエマオ素描(1648)は超地上的な出来事を描き、聖なるものの可視化を表現する。「彼は彼らの前から消えた」(He vanished out of their sights')と題され、イエスのいた場所が炸裂する光だけになっている。「美術の歴史において初めて、キリストが二人の弟子たちのまえでひとつの光輝に解体するその刹那が描写される⁽¹⁷⁾」のである。1654年のエッチング「エマオの夕餐」のイエスは姿こそ消してはいないが、全身から光を放って、生前のイエスを描くものとは違う。表情も神性を帯びた無表情である。

言語によって抽象的に表現できる詩人と違って、画家は具体的にイエスをキャンバスに描出しなければならない。

レンブラントのイエス像は色も線も単純である。彩画もエッチングも素描も同様の体型と衣服とヘアスタイルの映像である。外面の描写より、内面の表現に焦点が当たっている。イエスの容姿と顔貌の内奥にあるものが滲み出ている。すべてはキアロスクーロの活用で効果的である。

最も有名な「百グルデン版」のイエスの表情はおそらくレンブラントの抱くイエス像の絶頂の表出であろうと言われる。「そこにはレンブラントのキリスト観の特徴があらわれている⁽¹⁸⁾」とヘルマン・バルトは言う。

それまでのキリスト教美術では、福音書のテーマとしては、イエスの誕生と十字架に集中しがちでした。レンブラントのテーマはそれからすると、まったく新しい特異な事実だと言うのです。⁽¹⁹⁾

「百グルデン版」のキリストは、一六四八年から一六五〇年のあいだの時期に制作されました。レンブラントの生涯における重大な転換が始まって数年後のことです。ここに描かれたイエスは、なお少しばかり《理想化》されているとはいえ、すでに聖書の記事に近いイエス像を示しています。それは、けっして勝ち誇るような英雄的な姿ではありません。ルーベンスに代表されるように、当時、反宗教改革の芸術は、教会の勝利を確信させるため、教会を、さらにイエスを、栄光化⁽²⁰⁾して描きました。

彩画で、広大な背景（神殿などの建物）の中に人物たちを小さく詳細に配して、一人ひとりの人物像より、主題であるエピソードが強調される。そこで発せられる言葉や行われる会話さえ見える。光のあたる部分は必ずしも一か所だけではなく、画面の大半を占める影と闇の部分と絶妙な対照を成している。キアロスケーロの活用はこの上なく巧みである⁽²¹⁾。「貢の金」(1629)ではイエスとファリサイ人に、「ラザロの復活」(1630)ではイエスとマルタに、「神殿のイエスの奉獻」(1631)ではイエスと母マリアと預言者シメオンに、「姦淫の女」(1644)ではイエスと女に光が当たる。なお、荒野の誘惑の素描は『復樂園』のイエスの静謐とイエスに詰め寄るサタンの振舞いを見事に映像化している。

ミルトンもキアロスケーロに優れている。だが、同時に一画面に光と闇を表現しなければならない画家とは異なり、詩人は時間的幅をもって明暗を示すことができる。たとえば、“It was the hour of night” (*PR* 2:260) の20行あとで、“The Morn’s approach” (2:281) と夜と朝、闇と光を表現する。また、“Thus passed the night so foul till morning fair/ Came forth with pilgrim steps in amice grey;” (*PR* 4:426-27)、“Fair morning yet betides thee Son of God,/ After a dismal night;” (*PR* 4:451-52) など。

アンツ・オラスは「本質的なものだけを照らして他をすべて薄明か闇に委ねるミルトンはレンブラント的である。詩人は、画家同様、目前にあるものの彼方を見る。前景の背後には、探索し探検すべき深遠な背景があり、貫くべき薄暗がりがあり、時には、生き返らせ目に見えるようにすべき暗闇の領域がある」と解説する。

Milton, on the other hand, seemed to me like Rembrandt, illuminating only essentials and leaving the rest in twilight or darkness, perhaps impenetrable but hauntingly alive.... Mario Praz has found Milton to resemble Poussin, and I agree with him that this is frequently true, although the points of resemblance I would emphasize are different.... Placing everything in perspective, they (Rembrandt, Poussin and Claude Lorrain) love to suggest distance and depth, much as Milton does by the different means of his verbal art. He may never have seen any Poussin, Claude Lorrain, or Rembrandt but the fact of his affinity with these close contemporaries should be difficult to deny. The poet, like the painters, looks beyond the immediate; behind the foreground, there are depths of background to be searched and explored, obscurities to be penetrated, and sometimes, areas of darkness to be brought to life and made strangely visible.⁽²²⁾

このように、ミルトンとレンブラントのバロック期におけるプロテスタント芸術家としての特徴を考察し、その共通点、類似点を探ると、『復樂園』が内面の目で、イエスの内面性を重んじて制作された内面へのバロック的作品であることが明らかになる。ひいては、叙事詩に要求されるドラマティックでヒロイックな魅力に欠けるといふ責めは拭い去られるであろう。

注

- (1) Praz, Mario. 'Milton and Poussin' *Seventeenth Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson*. New York: Octagon Books INC. 1967.
- (2) Ibid., 198.
- (3) Ibid., 197.
- (4) ヨーゼフ・ガントナー著 中村二柄訳 『レンブラント』岩崎美術社 1991年 182
- (5) サイモン・シャーマ著 高山宏訳 『レンブラントの目』河出書房新社 2009年 304-5
- (6) シャーマ 282参照。
- (7) ガントナー 80-81
- (8) ガントナー 19-20
- (9) ガントナー 171-3参照。
- (10) 宮田光雄『いのちの証人たち 芸術と信仰』岩波書店 1994年 172
- (11) シャーマ 570
- (12) Frye, Roland Mushat. *Milton's Imagery and the Visual Arts: Iconographic Tradition in the Epic Poems*. Princeton U.P. 341.
- (13) 1630? "This subject the author finding to be above the years he had when he wrote it, and nothing satisfied with what was begun, left it unfinished." と記している。
- (14) Praz. 209. "A striking contrast between a classical and a romantic treatment of the same subject, a temptation, could be obtained by reading, side by side, *Paradise Regain'd* and Flaubert's *Tentation de Saint Antoine*."
- (15) Jeffry B. Spencer, *Heroic Nature: Ideal Landscape in English Poetry from Marvell to Thomson*. Northwestern U. P., Evanston, 1973, 106.
- (16) ガントナー 182-83
- (17) ガントナー 85
- (18) 宮田光雄『聖書の信仰 VII 信仰と芸術』岩波書店 1996年 79
- (19) 『聖書の信仰 VII 信仰と芸術』82
- (20) 『聖書の信仰 VII 信仰と芸術』77
- (21) レンブラント工房の作も含むと言われるが、レンブラントには10点の "Head of Christ" という、大型のキリストのバスト像がある。イエスはユダヤ人であったからと、モデルに拘泥し、ユダヤ人を探したと言われている。
- (22) Ants Oras, 'Darkness Visible—Notes on Milton's Descriptive Procedures in *Paradise Lost*,' *All These to Teach*. University of Florida Press, 1965. 143.